



Assaig

«Diletantismo rural». El pensamiento de Eduardo López-Chavarri en sus objeciones a la música de banda

Jorge García

Institut Valencià de Cultura

RESUM

Al llarg del segle XIX les bandes de música es van anar consolidant com una de les protagonistes de l'oci a tota Espanya, i molts ajuntaments les van acollir baix la seua protecció i les van promocionar en exitosos certàmens. Això no va deixar de crear polèmiques en algunes ciutats on la música simfònica a penes es practicava o ho feia sense suport públic. A València, al llarg de molts anys, les crítiques més crues al món bandístic portaren quasi sempre la signatura del periodista, escriptor, professor del Conservatori, compositor i director Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970). La centralitat d'Eduardo López-Chavarri a la música valenciana contrasta amb el poc interès que ha despertat la seua figura entre els musicòlegs, que només s'han ocupat d'aspectes parcials de la seua producció. En aquest article tractaré de presentar les línies principals de l'estètica de Chavarri en el marc del modernisme, el nacionalisme i el wagnerianisme, i mostraré com va aplicar aquestes idees en les seues objeccions a les bandes de música, on va exhibir un ric i persistent repertori d'arguments.

Paraules Clau: Eduardo López-Chavarri Marco; música de banda; crítica musical; modernisme musical; nacionalisme musical.

RESUMEN

A lo largo del siglo XIX las bandas de música se fueron consolidando como una de las protagonistas del ocio en toda España, y muchos ayuntamientos las acogieron bajo su protección y las promocionaron en exitosos certámenes. Ello no dejó de crear polémicas en algunas ciudades donde la música sinfónica apenas se cultivaba o ello sucedía sin apoyo público. En Valencia, durante muchos años, las críticas más crudas al mundo bandístico llevaron casi siempre la firma del periodista, escritor, profesor del Conservatorio, compositor y director Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970). La centralidad de Eduardo López-Chavarri en la música valenciana contrasta con el poco interés que ha despertado su figura entre los musicólogos, que solamente se han ocupado de aspectos parciales de su producción. En este artículo trataré de presentar las líneas principales de la estética de Chavarri en el marco del modernismo, el nacionalismo y el wagnerianismo, y mostraré cómo aplicó estas ideas en sus objeciones a las bandas de música, donde exhibió un rico y persistente repertorio de argumentos.

Palabras Clave: Eduardo López-Chavarri Marco; música de banda; crítica musical; modernismo musical; nacionalismo musical.

ABSTRACT

Throughout the nineteenth century wind bands become one of the main protagonists of leisure time throughout Spain, and many towns welcomed them under their protection and promoted them in successful competitions. That support caused controversies in some cities where symphonic music was hardly practiced or was offered without any public patronage. In Valencia, for many years, the harshest criticisms of the band world came almost always from the journalist, writer, professor of the Conservatory, composer and director Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970). The centrality of Eduardo López-Chavarri in the music of Valencia contrasts with the little interest his figure has aroused among musicologists, who have only dealt with partial aspects of his production. In this article I will try to present the main lines of Chavarri's aesthetics in the framework of modernism, nationalism and Wagnerianism, and I will show how he applied these ideas in his objections to the music bands, where he exhibited a rich and persistent repertoire of arguments.

Keywords: Eduardo López-Chavarri Marco; band music; music critic; musical modernism; musical nationalism.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: octubre 2019 / octubre 2019 / October 2019

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: novembre 2019 / noviembre 2019 / November 2019



Si a cien personas se les pregunta si les gusta la música,
todas responderán que sí, que la aman con delirio;
pues bien, noventa y nueve mienten descaradamente.
(Chavarri, 1898: 259)

A lo largo del siglo XIX la música de banda se fue consolidando como una de las protagonistas del ocio en toda España. Pero si en los pueblos el fenómeno estaba estrechamente unido a la práctica musical de aficionados, ajena casi siempre a cualquier competencia —salvo la de otra banda—, en el mundo urbano de las pequeñas ciudades y las capitales las bandas debían compartir con otros actores una escena musical en transformación. La convivencia produjo tensiones y generó polémicas, sobre todo a finales del XIX y durante las primeras décadas del XX.

En Valencia, donde el Ayuntamiento puso en marcha un certamen de bandas en 1886 y por contraste la actividad sinfónica fue bastante escasa hasta principios del pasado siglo, las críticas negativas llaman la atención por su crudeza, aunque tenían casi siempre el mismo origen: los artículos del periodista, escritor, profesor del Conservatorio, compositor y director Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970).

La centralidad de Eduardo López-Chavarri Marco en la música valenciana durante bastantes décadas contrasta con el poco interés que ha despertado su figura entre los musicólogos. Más allá de los estudios de Rafael Díaz y Vicente Galbis incluidos en la edición de su correspondencia y los derivados de ella (Díaz y Galbis, 1996, 1997; Galbis 1997) disponemos solo de las páginas apresuradas de su hijo Eduardo López-Chavarri Andújar (López-Chavarri Andújar¹, 1985, 1992), de la síntesis divulgativa de Andrés Jiménez Molero (2016) y de una serie de trabajos que al margen de sus méritos no se ocupan del pensamiento de López-Chavarri en su conjunto sino de aspectos puntuales: su papel como crítico en la prensa diaria valenciana (Polanco, 2009), su wagnerismo (Lleó, 2012), su contribución a la música orquestal (Sancho, 2003) la presencia de la música en su literatura (Ferrando, 2012) o su vinculación al nacionalismo musical (Galbis, 2010). Una reciente tesis doctoral sobre su obra pianística (Orengo, 2017) ha aportado algunos datos novedosos obtenidos en su archivo personal, pero sin profundizar en ellos. Quienes han reparado más en sus presupuestos teóricos han sido los estudiosos de la literatura modernista (Litvak, 1975; Gullón, 1980; Allegra, 1986) o de la literatura valenciana en lengua vernácula (Pérez Moragón, 1983; Simbor, 1987; Iborra, 1995), que sin embargo apenas han abordado sus escritos musicales.

Tampoco disponemos, por cierto, de un acercamiento sistemático a su biografía intelectual, y son muchas las fuentes que ofrecen datos erróneos sobre su vida profesional. Apenas se sabe nada de su formación, que suele resumirse con una insatisfactoria relación de maestros y una vaga cronología. Y casi siempre se pasa por alto buena parte de su producción ensayística, en forma de artículos para revistas eruditas no solo de música sino de cultura en general, que certifican su prestigio y su acceso precoz a los círculos del pensamiento español en el tránsito del XIX al XX.

En todo caso, la indudable importancia de Chavarri para nuestra cultura no queda completamente explicada sin referirnos también a su singularidad, pues en el ámbito de la música valenciana de su tiempo —y fue largo— no hubo teóricos capaces de elaborar discursos musicológicos o historiográficos ambiciosos, más allá de la mera erudición, e implicarse en debates nacionales e internacionales como lo hizo él, a excepción quizá de su coetáneo Vicente Ripollés (1867-1943, curiosamente también discípulo de Felipe Pedrell), de intereses mucho más locales o supeditados a su condición de sacerdote. Baste con recordar que cuando Chavarri renunció a escribir una historia de la música valenciana nadie fue capaz de recoger el testigo,² y hubo que esperar varias décadas para ver la primera

¹ Para las citas bibliográficas, me referiré en lo que sigue a Eduardo López-Chavarri Andújar con todos sus apellidos, y a su padre, Eduardo López-Chavarri Marco, simplemente como Chavarri, para aligerar la lectura.

² Se trataba quizá de un encargo editorial sobre el que no tenemos más detalles. Chavarri se lo propuso a su vez a Eduardo Ranch, que

monografía dedicada en el siglo XX a este tema.³

Característica de López-Chavarri es su utilización de la prensa generalista para difundir la mayor parte de sus ideas, en artículos donde a menudo conjugaba la crónica y la reflexión, firmados con su nombre o con diferentes seudónimos —lo que a veces, pero no siempre, estuvo en función de la seriedad de la ocasión— y su abundante actividad como conferenciante, al modo de los regeneracionistas, faceta de la que por desgracia solamente nos quedan crónicas escuetas o formularias y algún borrador aislado. En ambos casos mostró una gran capacidad para suscitar polémica, muchas veces buscada, lo que deja claro que a su manera deseaba implicarse en la vida social y cultural no solo a través de sus actividades artísticas sino también de sus opiniones. Para él, por cierto, unas y otras estaban vinculadas, y el arte debía de ser capaz de transformar al público, como veremos más adelante, aunque no en la esfera política, sobre la que casi siempre pasó de puntillas, sino en un ámbito más subjetivo. En esto López-Chavarri era un romántico tardío. Conforme pasa el tiempo en sus textos se advierte asimismo una creciente melancolía, derivada quizá del desengaño por la escasa repercusión de su obra, reflejado por ejemplo en una carta de Ricardo Lamote de Grignon de 1950, cuando contaba ya cerca de ochenta años.⁴ Chavarri fue un referente respetado, sí, pero no encontró el eco que creía merecer ni dejó discípulos con su visión general del fenómeno artístico.

El periodismo aporta otra nota distintiva a su obra: escribe a veces llevado por una impresión puntual, y en algunos artículos parece desdecirse de opiniones previas que sin embargo encontramos reiteradas de nuevo tiempo después. Los vaivenes retratan a una persona capaz de matizar sus principios como resultado de la experiencia, pero también a una sensibilidad escindida entre el seguimiento de teorías respetadas y la percepción de realidades que las ponen en entredicho. La «cuestión» de las bandas de música es un terreno delicado donde veremos que ello sucede más de una vez.

López-Chavarri escribió con mucha frecuencia sobre las bandas, obligado por sus responsabilidades periodísticas. Lo hizo puntualmente en el diario *Las provincias* —donde fue redactor y crítico musical desde 1897 hasta su jubilación—, con ocasión del certamen organizado por el Ayuntamiento.⁵ Pero también se refirió a las bandas en crónicas o colaboraciones para otras publicaciones españolas o extranjeras e incluso en sus libros de cuentos o sus ensayos más ambiciosos en torno a *El anillo del nibelungo*, la música popular o la educación musical. El fenómeno de las bandas, donde encontró quintaesenciados muchos rasgos propios de sus paisanos, le fascinó como literato —véanse relatos como «¡Per l'honor!...» en su librito *Armónica* (ca. 1901)— pero le produjo sentimientos encontrados como músico. La opinión sobre las bandas de López-Chavarri deriva de sus ideas estéticas y es mucho más diversa y compleja que la de sus coetáneos, hasta el punto de que un repaso a sus textos sobre bandas nos permitirá descubrir algunas de las principales líneas de su filosofía musical. Ese es el propósito del presente artículo.⁶

declinó la invitación, como leemos en su carta del 10-10-1951 (Díaz y Galbis, 1996, vol. 2: 178).

³ Me refiero a *Historia de la música contemporánea valenciana*, de José Climent (1978). Pese al título, incluye una breve síntesis de la historia anterior al periodo estudiado.

⁴ «Les seues ratlles traspuen una amargor que m'ha adolorit; veig que l'esforç que Vosté —de tota la vida— ve fent per la seva terra encara no és correspost.» (carta del 30-12-1950, en Díaz y Galbis, 1996, vol. 2: 299). Chavarri había preguntado a Lamote si en su etapa junto a su padre al frente de la Orquesta de Valencia les prohibieron tocar su música, a lo que este contestó negativamente. Sorprende la duda en una persona que nunca mostró oposición al régimen de Franco.

⁵ Hay razones para pensar que las crónicas musicales anónimas de *La correspondencia de Valencia* durante años fueron también obra suya (Llobet, 2012: 441n), pero al menos las del certamen de bandas son casi siempre descriptivas o de ironía muy soterrada y no aportan nada sustancial a las manifestaciones públicas de López-Chavarri a su nombre o bajo sus seudónimos más conocidos.

⁶ Quiero agradecer la generosa colaboración de Francesc Pérez i Moragón en el proceso de localización de fuentes y redacción final.

«Profanaciones que crisan los nervios»

El mismo Eduardo López-Chavarri Marco en quien nosotros pensamos como compositor y crítico musical es recordado por los estudiosos de la historia de la literatura como autor de uno de los textos definitorios del modernismo hispano. En la época de apogeo de este movimiento (1902) Chavarri ganó el concurso convocado por la revista *Gente vieja* para definir el modernismo con un texto —conciliador, según María Pilar Celma (Celma, 1993: 29)— que después aparecerá citado o reproducido en antologías de referencia, como las de Lily Litvak (1975) o Ricardo Gullón (Gullón 1980). Desde nuestra perspectiva, sin embargo, su afinidad con el modernismo es una faceta más de aquella combinación de wagnerismo temprano, nacionalismo pedrelliano y adscripción a la religión del arte que vemos aparecer en muchos de sus escritos.

El texto de Chavarri en *Gente vieja* presenta el modernismo pero al mismo tiempo pone el acento en sus propias preocupaciones. Sostiene que el modernismo representa «Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes». Inspirado por Ruskin, sostiene, el modernismo es una reacción «contra el espíritu utilitario de la época», en cuyo fondo «germina el deseo de obtener las nuevas formas de arte no encontradas todavía por nuestra civilización, demasiado “mercantil”».

Vicent Simbor relativiza la vinculación de Chavarri al modernismo y la hace girar sobre todo en torno a su íntima amistad y «sintonía ideológico-artística» con el dramaturgo y pintor Santiago Rusiñol, uno de los mayores representantes de este movimiento en nuestro país (Simbor, 1987: 102). Chavarri conoció quizá a Rusiñol en la tertulia del diario *Las provincias*, por la que acostumbraba pasar el pintor en sus frecuentes visitas a Valencia, como argumenta Josep Iborra apoyándose en Josep Pla (Iborra 1995: 45). En el discurso de Rusiñol para la tercera Fiesta Modernista del Cau Ferrat, celebradas anualmente bajo sus auspicios en Sitges, que constituyó todo un manifiesto del movimiento (Marco, 1992: 148), encontramos expresiones que podría firmar nuestro autor:

Els ideals d'avui dia, les soles lluites que interessin a les grans majories, són només que qüestions materials, exigències del pobre cos [...] p. 9: L'art per l'art agonitza, per fer lloc a l'art comerç, [...] han mort les religions de tots els cors, les velles i les noves, i voldrien matar la nostra, la santa i noble religió de l'art i la poesia. [...] Els pobres materialistes [...] no són, no, ni poden ser, modernistes. Ells estan satisfets del món que veuen i no senten desitjos de canviar ni de provar de millorar-lo; [...] no volen que el passat, aquell passat de poetes i d'artistes, serveixi de xurriaca al present i de fe en lo que vindrà. (Rusiñol 1895: 8-12)⁷

La idea del arte como religión, la sacralización del arte, es típicamente romántica, como recuerda Carl Dahlhaus (Dahlhaus 1999, ps. 90ss.). Las metáforas religiosas, que en otros son retóricas, en Chavarri parecen enunciadas desde la mayor de las convicciones, como cuando se refiere a las «profanaciones que crisan los nervios» (Chavarri, 1902b: 2), propugna «la santa depuración del espíritu que el arte, en su verdadera acepción, exige» (Chavarri, 1906a: 9), o se alinea junto «a los aficionados puritanos, a los amadores de la santa verdad del arte» (Chavarri, 1910b: 1). Ese puritanismo es un hilo conductor a lo largo de toda su obra. La causa de las bandas, para Chavarri, era muchas veces una cuestión de profanaciones.

Chavarri también utiliza en alguna ocasión la expresión «el arte por el arte», tan característica del parnasianismo, pero para referirse a un arte exigente, como opuesto a «el arte por la taquilla» (Chavarri, 1900b: 629).

En julio de 1906, López-Chavarri inicia en la *Revista Musical Catalana* (editada por el Orfeó Català), la publicación de uno de sus trabajos teóricos más importantes: «Les escoles populars de música», un artículo largo, dividido en

⁷ Renunciamos en lo que sigue a actualizar el catalán de Rusiñol y de López-Chavarri porque quedarían muy desfigurados. En los textos en castellano de la época sí hemos hecho unas mínimas correcciones ortográficas.

tres entregas, que el propio Orfeo Català publicó luego en forma de librito. Una «Memoria sobre escuelas populares de música» de su autoría ya fue premiada en los juegos florales de Lo Rat Penat en 1901, según recuerda Ruiz de Lihory (Ruiz de Lihory, 1903: 317) pero permanecía inédita; podemos suponer que ambos escritos están relacionados. Su tema es la «educació del sentiment», para que los hombres sean «quelcom més que màquines amb instints» (Chavarri, 1906b: 132).

dos plagues a qual més gran y temible estan envenenant l'ambient musical espanyol de nostre temps: volem parlar del flamenquisme y del virtuosisme. El primer mata l'ànima sincera, senzilla, de la raça: el segon forma el mal gust y impedeix que les poques halenades d'art verdader y nostre tinguen resultat; en una paraula: se mata'l cor y l'intel·ligencia. [...] El flamenquisme es un producte originat per la afectació del sentiment: es l'*espectacle* de l'esperit, la prostitució d'un gènere popular ofert al vici, a la vulgaritat, a la estupidesa, que són resultats de la vida de *capital*» (Chavarri, 1906c: 153)

«Les escoles populars de música» contiene alguno de los ataques más directos y descarnados contra el fenómeno bandístico.

eixes agrupacions que's coneixen amb el nom de *bandes* són anti-artístiques per excel·lència. Podran considerarse tot lo més com això que diuen mals necessaris (?) perquè no té la societat prous energies pera destruirlos o transformarlos. Naixen les bandes, no del poble, sinó d'una *imitació* de la ciutat; no són una expressió directa d'emanacions de l'ànima, sinó una pobra y degenerada mostra de *diletantisme*; alguna cosa aixís com els «elegants» de poble, que tracten d'adoptar les maneres y el vestir de la gent distingida de la capital, resultant que no són sinó caricatures... de caricatures. Les bandes són una *retòrica*; no són música; no canten: *representen*: no fan sinó passejar per les poblacions rurals (les d'esta classe sobre tot) el verí de l'art *de saló* y del *gènere chico*. (Chavarri, 1906c: 187)

Si las bandas son censurables, ello es porque no son realmente una manifestación de cultura popular, sino una copia distorsionada de los defectos de la vida urbana.

En nuestra provincia no representan esas corporaciones lo que la *rondalla* en Aragón o las *coplas* ampurdanesas en Cataluña; no son, y ¡cómo han de serlo! una condensación del espíritu popular, sino que por regla general solo vienen a ser una imitación con pretensiones de lo que tiene la capital, o un *diletantismo*, el peor de todos, *diletantismo* de pueblo, que considera la banda como otro ruido de fiesta que viene a unirse al de los morteretes, al de las campanas, al de la gente que sale de misa mayor el día del Santo titular. (Chavarri, 1896).

El rechazo a la mecanización e industrialización de la cultura, una de sus dianas favoritas, se repite por doquier en su obra periodística —véase su oposición al gramófono (Chavarri, 1908), al organillo (Chavarri, 1911b) o al cinematógrafo (Chavarri, 1913b)—, pero también en su crítica a la conversión de la música en espectáculo frente a la música como experiencia íntima (Chavarri, 1905a).

Y llegamos de forma explícita al romanticismo, pues el modernismo, dice también Chavarri, «puede ser considerado, en último término, como una palpación más del romanticismo» (Chavarri, 1902a: 1). En 1908 Chavarri se presentaba a sí mismo, en una conferencia en el Ateneo de Madrid, como adicto al romanticismo, al que calificaba como «el momento culminante de la inspiración y del lirismo» en las bellas artes (Homs, 1908: 228). En 1910, en el prólogo al libro de poemas *Cordes vibrants* de Miquel Duran i Tortajada, alude a «l'hermós arbre romàntic dels nostres temps» (citado por Pérez Moragón 1987: 15). Y cuando publicó el segundo tomo de su *Historia de la música* (Chavarri, 1914-1916), eligió para publicarlo en las páginas de la *Revista musical hispanoamericana* varios pasajes refundidos sobre el romanticismo, donde escribe que este movimiento representa «la independencia del sentimiento *personal* y contra los principios establecidos y legislados en arte» (Chavarri, 1916: 6).

Respecto a la necesidad o la voluntad de cambiar el mundo a la que se refería el Rusiñol de Cau Ferrat, Chavarri fue todavía menos explícito que su amigo y apenas la mencionó, por más que el propio Rusiñol le calificase de rebelde, incluso de anarquista, en su prólogo para *Cuentos líricos* (1907), donde escribe que «com que'ls crits de la multitud no l'aturdeixen, ni les empentes el pertorben, ni el poble sobirà l'emborrotja, ni els semons vuits el

convencen; y com que de tot aixó'n protesta, y'n protesta, no cridant, sino rient, per aixó dihem qu'es un rebelde» (Rusiñol, 1907: XI-XII).

Simbor asume la distinción entre un modernismo regeneracionista, con conciencia social, y un modernismo esteticista y evasionista, en el que encuadra a Rusiñol y a Chavarri. En su reciente artículo sobre los primeros usos del término modernismo en la prensa musical, Teresa Cascudo no deja de observar una «marca de clase» en el uso positivo del término modernismo por parte de un grupo procedente de la élite burguesa, con conexiones directas con el poder político y formación musical recibida de tutores privados (Cascudo, 2017: 535-536), como era el caso de López-Chavarri, hijo de un ingeniero y catedrático de la Universidad de Valencia, miembro del partido liberal de Sagasta, que fue diputado a cortes, gobernador civil de Gerona y concejal en Valencia. Es cierto que la rebeldía antiburguesa de Chavarri es idealista e individualista, se refugia en una distancia literaria desde la que no se buscan causas ni soluciones de los problemas sociales o políticos. Pero su preocupación social es muy explícita en algunos artículos de juventud —publicados sobre todo en el diario madrileño *El globo*—, y el interés por reformar la educación musical o por elevar la cultura de los aficionados a la música, en los que tanto insistió, tienen un inequívoco sentido regeneracionista sobre el que volveremos más adelante.

«La obra salvadora: educar un público»

El interés por Wagner es un ingrediente que encaja perfectamente en el movimiento modernista, como ha mostrado Giovanni Allegra (Allegra, 1986). Pero mientras que el modernismo es una adscripción difusa, Chavarri fue un wagneriano militante y la causa consumió casi todas sus energías durante algún tiempo.⁸ El desprecio wagneriano por la sociedad capitalista, sus ideas de redención a través del arte, su mundo de héroes mitológicos cautivaron al joven Chavarri, lector admirado de Thomas Carlyle, al menos tanto como su música. «Los abonados a la ópera, los jefes de negociado, los señores con título académico, los que cortan el cupón, todos aquellos que saben hacer de la vida una cosa tan amena y poética como un tomo de derecho administrativo, son antiwagneristas furibundos», escribe Chavarri en 1906, identificando el wagnerianismo en negativo como una estética ajena a la burguesía y la sociedad burocratizada (Chavarri, 1906d: 5). Por lo que se refiere a él mismo, Wagner no es tanto un modelo a seguir como compositor cuanto un ideólogo de la música como removedor de conciencias y revolucionario desde la esfera estética. «Para Wagner, el arte es un medio de regenerar el espíritu social, y el teatro, el elemento más adecuado para realizar semejante fin», escribe en su pormenorizado análisis de *El anillo del nibelungo*, publicado primero incompleto como una serie de artículos en la madrileña *Revista contemporánea* y más tarde ampliado como libro (Chavarri, 1901: 368); «en los tiempos actuales el individualismo excesivo y el mercantilismo, que todo lo han invadido, han hecho nacer la lucha entre el espíritu libre y la civilización opresora: Wagner» (Chavarri, 1900a: 30)

En el drama musical wagneriano la música no es el medio de expresión, como sucede en la ópera, sino la expresión misma «de lo más íntimo y sutil del alma humana» (Chavarri, 1901: 375). La tendencia expresiva, dice Chavarri en otro lugar, «es lo característico de nuestros tiempos, en todas las manifestaciones del arte; es anhelo general de los espíritus, fatigados por las luchas sostenidas con la realidad por las actuales generaciones.» (Chavarri, 1898: 258). La humanidad puede ser regenerada, redimida por el arte, sostiene Wagner, y Chavarri le sigue: «El día en que el arte de receta haya sido olvidado entre nosotros, ese día será el del triunfo de los artistas. Mas para que ello suceda es preciso que estos se decidan todos a hacer la obra salvadora: formar, educar un público» (Chavarri, 1915: 1). Más todavía: en un giro schilleriano, Chavarri afirma que somos nosotros mismos quienes debemos

⁸ Su pasión por Wagner es muy temprana, y la encontramos mencionada ya por su amigo Arturo Cubells en una carta que le remitió desde Madrid en 1894 (Díaz y Galbis, 1996, vol. 1: 138-139).

transformarnos: « Bé que devem cercar més amples horitzons, vida més noble i forta; però, si hem de conseguir això, hem de ser primerament artistes» (Chavarri, 1911a: 12).

El nostre art ens fa que tots sigam a la vegada (única, misteriosa esfera aon això puga esser: en la Música) creadors i interpretadors. Perquè (i es la meua ferma convicció), quan pren vida la forma musical, no sou pas, vosaltres, això que'n diuen *public*, es a dir, algo que està fòra de l'artista i de la obra d'art: per sort immensa, quan gaudim de la musica, tots ens formem les nostres imatges, les nostres fantasies, les nostres escenes de sentiments; tots som creadors alhora. I heus aquí si n'hi ha qualque cosa de més sublim que esta art nostra, que a tots ens fa (com en aquella alenada de joia de la *IX Simfonia*) aproximar-nos a la sublim grandesa de la Divinitat. (Chavarri, 1911a: 10).

Wagner, dice Chavarri, «escribía para los ingenuos, para los que no son *dilettantes* y sienten honradamente, con sinceridad y con nobleza, la vida.» (Chavarri, 1901: 375). En cambio, el público de las ciudades, donde «las casas de seis pisos impiden ver las estrellas», está atrapado por la pedantería y el mal gusto, es «masa trivial y distraída, que no tiene *voluntad* para la obra de arte, masa indiferente y hastiada, que protesta con impaciencia cuando se la quiere hacer sentir». (Chavarri, 1902a: 1); «En les nostres mundanes reunions, si's tracta de “fer música”, ningú se disposa a rebre una impressió íntima, sinó a *presenciar un espectacle*.» (Chavarri, 1906d: 167).

En un artículo publicado en Barcelona se refiere así a la música que impera en Valencia: «Nuestras aficiones musicales son ricas en sensualismo superficial y puramente “orejero”; comprendemos la música como sensación exterior *que se impone*, antes que como emoción que convence y eleva y fortifica.» (Chavarri, 1909: 415-416).

Muchas de las críticas de Chavarri contra las bandas se dirigieron principalmente a su público. En su primera colaboración con *Las Provincias* (Chavarri, 1897), un irónico artículo de opinión titulado «Sr. D. Gedeón Bravo y Bis. Dilettanti», Chavarri caricaturiza al espectador que ha iniciado su afición en las paradas bandísticas de la plaza de Tetuán —al que llama *dilettanti paradensis*— y acude a los conciertos del Teatro Principal reclamando el mismo tipo de música y de interpretación: «cuanto no sea ruido y estrépito, no nos parece música». Ese espectador, a los ojos de Chavarri, es el dominante en los certámenes de bandas. Otro artículo bastante posterior (Chavarri, 1923: 2) detalla sus objeciones:

Uno de los elementos que más obstáculos presenta a la realización del festejo es... el público. Nada más especial, mas misonista, más inadapado, que el «amateur» bandístico. Su criterio es perfectamente prehistórico [...] el aspecto cultural de tales fiestas resulta cada vez más mítico [...]. Ya se moverá en mejores condiciones. El que no se mueve nunca es el auditorio. ¡Los famosos dilettantes bandistas...!

«Mostrarse en público con traje prestado»

La objeción más común entre los detractores de las bandas a finales del XIX y comienzos del XX se centra en su repertorio, compuesto en gran medida por transcripciones y arreglos de música sinfónica o lírica, como señalan Beatriz Martínez del Fresno (Martínez del Fresno, 1998: 226-229) y Juan Carlos Galiano (Galiano, 2018: 154). Si esas transcripciones constituían una legítima herramienta de divulgación y formación, o si por el contrario pervertían el espíritu original de la obra, fue una discusión frecuente en la que se embarcaron con más o menos intensidad musicógrafos, directores y compositores.

Los primeros reparos de Chavarri a las bandas, tímidos todavía, se refirieron justamente al repertorio. En un artículo publicado con ocasión del certamen de 1895 (Chavarri, 1895) y firmado con el seudónimo de El Nibelungo reconoce que hay obras «apropiadas para banda», entre las que cita la obertura *Pique Dame* de Suppé, pero arremete contra las adaptaciones de Wagner. Las adaptaciones de este compositor le parecieron siempre la más grave osadía de los arreglistas.

En enero de 1896, en otro artículo que supuso —hasta donde sabemos— su primera valoración detallada del concurso valenciano, López-Chavarri se reafirma en un punto de vista que podríamos llamar posibilista:

en lo que se refiere al repertorio para bandas es donde hay más que corregir, y el camino recto ha sido ya indicado en los concursos anteriores por el maestro Goñi [...] Señalando obras de concurso apropiadas para banda, se evitan los falsos derroteros por los que se lanzan a ciegas los directores, para quienes la exterioridad es el todo y solo a ella rinden acatamiento. [...] Nada tiene de extraño, por otra parte, que así ocurra cuando en los programas del concurso parece que se tenga empeño en hacer descifrar logogrifos a los músicos, exigiéndoles como piezas de concurso obras que tanto pierden en el arreglo. (Chavarri 1896).

El tema le debía de preocupar lo suficiente como para abordarlo en 1906 desde las páginas de *Le guide musical* (Chavarri, 1906c: 617-618), revista publicada entre Bruselas y París para la que fue corresponsal, en respuesta al propio director de la publicación, Henri de Courzon, que había elogiado el trabajo de Gabriel Parès como arreglista al frente de la banda de la Garde Republicaine de París. Escribe aquí López-Chavarri que las transcripciones de ciertas obras no quedan legitimadas por más que pretendan poner las obras al alcance de todos en una suerte de «industrialismo artístico», y censura la permisividad de los compositores que se han dejado adaptar, abriendo la puerta a lo que ha sucedido después. «Vandalismo» y «deformación culpable» son otras de las expresiones que utiliza, y aboga por difundir la música organizando más conciertos populares a bajo precio.

Su aversión a los arreglos se mantuvo firme durante muchos años, como podemos colegir por la carta que Ángel Mingote le escribió en 1943, donde este se muestra de acuerdo con la idea expresada por López-Chavarri de confeccionar un repertorio propio para las bandas y se pronuncia en contra de la mayor parte de transcripciones en circulación (Días y Galbis, 1996, vol. 1: 417), todo ello en una época en la que Chavarri ya prácticamente había dejado de opinar en público sobre el tema. Y quizá sintió esa aversión hasta el final, pese a ser su propia obra objeto de adaptaciones a las que no supo o no quiso negarse ya desde 1925, cuando Emilio Vega le solicitó permiso para tocar sus *Valencianas* con la Banda de Alabarderos (Díaz y Galbis, 1996, vol. 2: 335).⁹ Inmerso *malgré lui* en el mundo de las bandas, la situación de Chavarri no debió de ser fácil: en 1907 fue jurado adjunto en el certamen de Valencia (repetiría en 1941 y 1945: Ruiz, 2011) y en 1914 formó parte del tribunal de oposiciones a la Banda Municipal, lo que explica que a veces asordinara sus opiniones bajo un envoltorio literario.

Cuando una revista del ámbito bandístico solicitaba su colaboración, Chavarri se dulcificaba, y sin llegar a contradecirse trataba de encontrar un espacio compartido. Así sucede en el *Boletín musical dedicado a las bandas de música*, vinculado a Unión Musical Española, donde en 1930 comenzó incluso a reeditar por entregas su antiguo librito divulgativo *Vademécum musical*, de 1906, publicación que quedó interrumpida por la desaparición de la revista. En 1928 ya había escrito un artículo en el que encontramos esa petición de un repertorio propio que le expresaría quince años más tarde a Mingote:

En general puede afirmarse que cuanto menos típicamente orquestal sea una composición, tanto mejor podrá ser arreglada para Banda. [...] El ideal será ir formando un repertorio de obras hechas precisamente, originalmente para Banda, y de este modo es como las mencionadas corporaciones afirmarán plenamente su personalidad; porque así vivirán de sus medios propios y no necesitarán mostrarse en público con traje prestado. (Chavarri 1928: 1-2).

Todavía en fecha tan tardía como 1933, y precisamente en el número inaugural de la revista *Musicografía*, vinculada a la sociedad musical de Monóvar, Chavarri evita el lenguaje crudo de otras ocasiones pero también las ambigüedades:

⁹ López-Chavarri debió de acceder a la solicitud de Vega, pues el manuscrito de su versión para banda está fechado en noviembre de 1925 y enero-marzo de 1926. La Banda de Alabarderos presentó dos tiempos de esta obra en Valencia el día 4 de agosto de 1928, en un concierto con ocasión de la feria estival. Agradezco esta información a Antonio Santodomingo.

Se dice, para explicar otras orientaciones, que al pueblo se le debe educar «desde abajo» con manifestaciones artísticas de índole menos depurada, para que luego pueda amar lo superior. Grave equivocación: es como si a un paladar extragado por las violencias del alcohol se le quisiera acostumbrar así a gustar las delicias del agua purísima de la fuente que nace en la montaña. Al pueblo, a la multitud, se le debe dar, como a los niños, lo mejor, lo más depurado, si se quiere formar bien una conciencia colectiva.

El ideal es por lo tanto, conseguir que el pueblo sepa agruparse para cantar artísticamente su propia alma y para escuchar en orquestas las creaciones de los grandes maestros tal como estos las produjeron, Entonces habráse llegado a formar un pueblo culto, una nación civilizada.

Las instituciones musicales que tiendan a crear estas formas de vida artística serán las que de veras hagan patria. (Chavarri, 1933b: 5)

«el público sentía que se hallaba oyendo algo nuevo...»

El Chavarri menos belicoso expresó su debilidad por algunos aspectos de las bandas. «Las bandas son a la música lo que las *tracas* a la pirotecnia: animación, bullicio, algazara, brillantez», escribe su alter ego Eduardus en una crónica del certamen de 1910 (Chavarri, 1910a: 1). A veces Chavarri mira con simpatía más o menos condescendiente a la banda que se acomoda al espacio festivo; la que toca «marchas de veras, airoas, rítmicas, brillantes, llenas de animación, de vida» (Chavarri, 1913c: 1). Su experiencia como corresponsal de guerra en el Rif en 1909 también le permitió ser espectador de momentos como el que describe en un artículo para la *Revista Musical* de Bilbao, cuando una charanga de cazadores que daba un concierto en una plaza de Tetuán empezó a tocar temas tradicionales: seguidillas, zortzicos, jotas...

¡oh, entonces fueron todos, moros y españoles, quienes abrieron los ojos y los corazones, y la alegría se reflejó en todos los rostros! Y es que ahora la banda militar hablaba para todos, y hablaba al corazón, y los soldados encontraban el bálsamo de sus canciones... y no creo que pueda darse mejor empleo de una música militar. (Chavarri 1913d: 250)

También en más de una ocasión reconoce a las bandas rurales «un deseo de quedar bien, un ansia de labor ocasional, y un esfuerzo de atención y horas robadas al descanso, que resultan muy dignas de simpatía y elogio» (Chavarri, 1927: 3). Lo que le molesta de verdad es esa banda que pretende usar «traje prestado», en un reflejo paralelo a la aversión que tanto él como otros músicos cultos sentían hacia el folklore urbano: no soportaban la hibridación, como bien ha observado Beatriz Martínez del Fresno (Martínez del Fresno, 1990: 371), citada por José Antonio Gómez (Gómez 2004: 983).

Pero cuando en 1920 visita Valencia la banda Municipal de Barcelona, dirigida por Joan Lamote de Grignon, López-Chavarri percibe «un momento decisivo en la historia de estos festejos» y se rinde a otra evidencia.

por primera vez se ha podido escuchar en Valencia una corporación original, que se aparte del género de la banda deambulatoria [...] la banda de Lamote se distingue, ante todo, por un sentido de la interpretación, enteramente orquestal [...] escuchando las obras que ayer interpretaba la corporación barcelonesa, el público sentía que se hallaba oyendo algo nuevo, no sospechado, y que tiene un carácter muy diferente de lo que se conoce con el término genérico de «banda» (Chavarri 1920: 5).

Lamote, con gran experiencia previa en el mundo orquestal, escribió varios artículos explicando su exitoso trabajo con la banda, encaminado a atraer la atención del público, reformar el repertorio y dignificar las condiciones en las que se ofrecían los conciertos. Durante unos años (ca. 1935-37), bajo su dirección, la Banda Municipal de Barcelona se hizo llamar Orquesta Municipal de Instrumentos de Viento. No es baladí: llamar a las cosas con otro nombre clausura el conflicto porque describe una realidad supuestamente diferente. Chavarri, por ejemplo, avaló en 1905 la aparición de una agrupación de instrumentos de viento llamada La Armonía, una atípica agrupación de cámara de instrumentos de viento con contrabajos, de la que dijo que no era como una banda porque todos los instrumentos eran solistas (Chavarri, 1905b: 2), pero en realidad tampoco respondía al modelo implícito de *Harmoniemusik*: incorporaba flautas y, más llamativo todavía, saxofones. Lo cierto es que además de escribir para

ellos su *Rapsodia valenciana* transcribió a su medida obras para piano de Schumann y Beethoven. Salvador Giner fue otro insigne colaborador en el proyecto. ¿Por qué en este caso era oportuno hacer divulgación o transcribir desde universos sonoros tan apartados, y no lo era sin embargo cuando se trataba de bandas convencionales?

En numerosas ocasiones Chavarri pide que las bandas rurales se conviertan en orquestas:

Muchos años van transcurridos, y parecía que el verdadero progreso de estas entidades no aparecía por ninguna parte; pero ya se vislumbra aquí y allá tentativas que dejan ver una fructificación más real y positiva por lo que a la gran música se refiere; y ello es la tendencia, en algunas poblaciones, a formar orquestas deducidas de las bandas, y darle de ese modo a la música sinfónica su auténtica, su verdadera modalidad (Chavarri, 1929: 3).

En 1930, sin embargo, parece intuir la posibilidad de un camino alternativo cuando escucha a la Banda Municipal de Valencia dirigida por Luis Ayllón, y regresa en cierto modo a la vía abierta por Lamote de Grignon.

Conviene ir siguiendo el ejemplo de los maestros que, como Ayllón, no cesan en su constante afán de renovación y de completar sus organismos, para permitirles salir de los antiguos moldes de la «banda de armonía». Y es que no se trata de un organismo que supla a la orquesta: esto una banda no lo puede conseguir nunca; sino de un organismo aparte, con elementos y vida propia, que si algún linaje músico pudiese tener, había que buscarlo en el órgano.

Por esto se comprende que el progreso de las bandas consista en su evolución, en su transformación hacia una estética propia, y no en hacer una copia más o menos aproximada a la orquesta. (Chavarri, 1930: 3).

«... l'art de Pedrell representa una aristocràcia i una redempció...»

El musicólogo, historiador y compositor Felipe Pedrell (1841-1922), treinta años mayor que Chavarri, fue otra influencia decisiva en la formación de su pensamiento y su práctica compositiva. Es posible que se conocieran en Madrid a finales del XIX, cuando Pedrell daba clases allí y Chavarri preparaba su tesis doctoral en la Universidad Central. Jiménez Molero (2016) afirma que el padre de Chavarri era amigo de Pedrell y Barbieri, pero no cita su fuente

La relación fue más temprana de lo que suelen indicar los estudios sobre López-Chavarri, basados en la correspondencia recibida por este, hasta hace poco la única publicada, que va de 1912 a 1920: el legado Pedrell en la Biblioteca Nacional de Catalunya conserva 116 cartas autógrafas de Chavarri remitidas entre 1897 y 1915, y en 1897 ya se dirigía a él como «querido maestro», tratándole con cierta confianza.¹⁰ La relación entre ambos se inició de profesor a alumno pero se estrechó y el tortosino acabó siendo lo más parecido a un mentor que ha tenido Chavarri.

López-Chavarri elogia en numerosas ocasiones al Pedrell compositor, y hay constancia epistolar de los consejos que recibió de él relativos a cuestiones de forma o armonía, cuando el valenciano ya comenzaba a componer, aunque donde más apreciamos su huella es en la trayectoria de Chavarri como historiador y teórico de la música: participó en el debate sobre la ópera nacional defendiendo sus tesis, compartió su visión nacionalista de la historia de la música, donde pugnaban una música natural y una música artificial, y se implicó en el estudio de la música tradicional como punto de partida para una música culta alejada de *recetas*. Pero también siguió a Pedrell en su incansable esfuerzo pedagógico por la mejora de la cultura musical en toda clase de tribunas: desde las conferencias ilustradas en ateneos y academias hasta los cursos en los conservatorios de Madrid y Valencia, en los que el tortosino y el valenciano fueron respectivamente profesores de Historia y Filosofía de la Música y de Estética e Historia de la Música. Un esfuerzo vocacional deudor del regeneracionismo (Lichstentsztajn, 2004-2005; Sánchez

¹⁰ Agradezco a Rosa Montalt, jefa de Música de la Biblioteca Nacional de Catalunya, la información sobre esa primera carta.

de Andrés, 2007).¹¹

Por otra parte, el Chavarri más moralista suscribió con entusiasmo los reproches de Pedrell a la creciente frivolidad musical y sintió como suya la incompreensión sufrida por su maestro; para él el arte de Pedrell representaba «una aristocràcia i una redempció, enfront de l'epidèmia de mentides, brutícies i abjeccions que han envaït l'ambient musical hispànic» (Chavarri, 1922: 231). En un artículo cargado de ironía sobre la ópera *Los Pirineos*, de Pedrell, que iba a ser programada en Sevilla, Chavarri se queja de la realidad musical valenciana:

en punto a música, para nada son necesarios aquí *Pirineos*, ni orquestas, ni música seria; ya nos defendemos tan bonitamente con un flamante certamen de bandas de pueblo, donde vienen a lucir sus fajines y uniformes las más selectas manifestaciones del *diletantismo* rural. (Chavarri, 1899: 2)

Un artículo de 1902 sobre el certamen de bandas es casi una síntesis del pensamiento pedrelliano:

Creo que el arte musical ha de ser esencialmente arte colectivo, popular más que ninguno; que ha de tener sus raíces más íntimas en el alma del pueblo, y que debe ser depurado de las terribles plagas que inficionan el alma de este mismo pueblo, como son el flamenquismo y el efectismo decorativo. [...] Enemigo de las músicas de los pueblos, pensarán algunos que soy, y por lo que se refiere a las tendencias actuales, no andarán muy descaminados. [...] ¡Cómo tarda en protegerse esa canción popular libre, que canta la vida de las almas populares, las únicas sinceras, amordazadas en la ciudad por el tango de última hora, y encerradas en los pueblos debajo de una estratificación creciente de trompetas, plumeros, fagines y uniformes de los más chillones colores! (Chavarri, 1902b: 2)

Para entender a ese Chavarri irritado por las trompetas y los uniformes fantasiosos hay que recordar que cuando definió el modernismo ya se mostró partidario de la simplicidad como principio rector:

Es característica del arte moderno la *expresión*: hacer de la obra del arte algo más que un producto de receta; [...] dar a la música un calor sentimental en vez de considerarla como arquitectura sonora [...] Se trata, pues, de la *simplicidad*, de llegar a la mayor emoción posible solo con los medios indispensables para no desvirtuarla; en definitiva, se buscan los medios para el fin, y no lo contrario, o sea la fórmula de *conseguir el efecto por el efecto*. (Chavarri 1902a: 1).

Sin embargo, a diferencia de su discípulo, Pedrell nunca escribió mal sobre las bandas. Al contrario, en sus memorias evoca sin pesar los tiempos en que formó parte de una de ellas como trombonista y compuso música ligera (Pedrell, 1911: 17), y comenta las invitaciones que recibía y aceptaba gustoso para formar parte de jurados en concursos como el de Elche o el de Valencia (Pedrell, 1903: 239, 297). Pero Chavarri es aquí más pedrelliano que Pedrell. En su defensa de una música popular idealizada, alejada de la ciudad y preservada en entornos cercanos a la naturaleza, la banda se le figura como una suerte de quinta columna:

en aquesta regió domina la música de *banda*. Amb despòtica indiferència s'ha anat apoderant dels instruments i de l'estil popular, i fins de la cançó popular, la corporació mentada: i tenim que allò que no ha fet el piano ho fan les bandes, portant el *couplet* i el *paso doble torero* fins als més apartats recons de muntanya. Estem en plena apoteosi del *banditisme!* (Chavarri, 1917: 212)

Su libro *Les escoles populars de música* ya había indicado qué expresión artística era la más genuinamente popular, hasta el punto de identificar a una nación. Según Chavarri, el pueblo «es la rassa, es la nació, la reunió de gents que tenen una *conciencia* d'ànima, que poden sentir, plorar, riure, y sobre tot *cantar*» (Chavarri, 1906b: 133). En varias de sus críticas a las bandas, López-Chavarri las comparó desfavorablemente con los coros populares, impulsados como instrumentos de educación artística pero de fortuna tan escasa en tierras valencianas, a diferencia de

¹¹ Está por estudiar el papel jugado en la formación de López-Chavarri por Enrique Buxaderas, crítico teatral de *La semana cómica* en Barcelona, más tarde profesor de Retórica y Poética en el Instituto Luis Vives de Valencia y directivo del Ateneo Científico y Literario de la ciudad, que según un manuscrito de Chavarri titulado «Vida de conferencias y conciertos de Eduardo López-Chavarri Marco» (Álbum de recortes en el Fondo López-Chavarri de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu) fue quien le animó a iniciarse en las conferencias-concierto.

Cataluña, donde la práctica coral se había consolidado. Se lo reprochó el periodista y profesor de la Escuela de Comercio Luis Gil Sumbiela en una carta abierta (*Las provincias*, 2-8-1910):

¿Qué tiene, pues, más mérito, lo de aquí o lo de allá? Los coristas catalanes hacen la vida en las fábricas y tienen tiempo sobrado y medios para estudiar. En cambio, nuestros músicos rurales pasan el día, y muchas veces la noche, en las duras faenas del campo, y sin embargo aprenden música y a tocar instrumentos, y acuden a certámenes y se disputan premios y les aplauden los inteligentes.

Chavarri aprovechó la crítica para aclarar sus ideas al respecto en dos artículos sucesivos, donde opuso, con gran despliegue de retórica y adjetivos, la presunta artificiosidad de la música bandística a la riqueza del canto popular. «La verdad, ¿dónde estará? ¿En el canto, que brota directamente del alma, en el canto, que permite expresar todas las infinitas variedades del sentimiento humano, y que es flor de espíritu... o estará en las variaciones de un fliscorno?» Y sigue:

¿Quién podrá rezar mejor? la niña que cante con estas divinas palabras de Verdaguer:

*Al cel alça el cor,
tú que al cel camines
plorant de dolor,
que allí'triu la flor
d'aqueixes espines¹²*

o por ventura serán mejor oración y más misticismo los piporrazos de un sarrusofón? ¿Dónde habrá más exaltación de noble patriotismo? en voces que griten con acentos del alma

*Al damunt dels nostres cants
aixequem una senyera
que'ls farà més triomfants
¡au companys, enarboremla
en senyal de germanat!
¡au companys al vent desfemla
en senyal de llibertat!¹³*

o en el lúgubre pasodoble chulesco con súbitos estornudos de platillos y el ¡pum! repentino del bombo solo? (Chavarri, 1910c: 1)

Es curiosa la apelación del Chavarri a la oración, cuando él —a diferencia de Pedrell— apenas se acercó a la música religiosa más que por razones históricas, y sus reproches moralizantes prácticamente nunca aluden a la doctrina católica —no al menos antes de la guerra civil— sino a la religión del arte a que nos referíamos antes o a una espiritualidad abstracta, a una religiosidad mística. El segundo artículo cierra la cuestión y vuelve a poner el acento en la cuestión patriótica:

¡La verdad del arte! Crea el amigo Sumbiela que no consiste en cantar coros populares sabiendo la llave de sol; crea que no poseen la verdad los músicos rurales por el hecho de conocer esa llave. [...] La verdad del arte la enseñan esos coros que sienten y aman a su patria, a su casa, a su familia, y resuelven ese amor en cantos admirables. La verdad del arte no está en estos certámenes, llenos de trampas y embustes, y a los cuales no acuden a ganar premios los músicos rurales, sino que vienen a llevarse los cuartos [...] aquel sacro amor al terruño, a la familia, a la patria, a la vida libre del espíritu, no podrá jamás ser expresado por cornetines de guardarropía, ni por bombardinos de «pasodoble filosófico»; aquellas cosas tan augustas, únicas con las cuales se hace patria, solo al noble canto pueden ser confiadas; solo la maravillosa voz humana (el milagro musical más bello que puede pensarse) puede hacérselo sentir... y amar. (Chavarri, 1910d: 1)

De modo que para Chavarri la cuestión de las bandas también es una cuestión de nacionalismo.

¹² Poema de Jacint Verdaguer en el libro *Roser de tot l'any* (1894), «Dietari de pensaments religiosos» (nota del autor).

¹³ «Cant de la senyera», himno del Orfeó Català (1896), con letra de Joan Maragall y música de Lluís Millet. Chavarri cita de memoria e introduce algún cambio mínimo (nota del autor).

«Fer patria per l'Art es la més gran de les realitats possibles!»

Chavarri, como otros artistas de su generación, hizo compatible el nacionalismo español con el un valencianismo que todavía era regionalista pero ya mostraba algunas tensiones. Fue miembro destacado de Lo Rat Penat, colaboró en publicaciones como la *Taula de lletres valencianes* y participó en iniciativas editoriales, actos sociales y movimientos cívicos valencianistas, además de mantener estrechas relaciones con la cultura catalana e integrarse plenamente en ámbitos catalanistas: firmó un manifiesto apoyando las reivindicaciones culturales de la juventud catalana (1907), recibió un premio en la V Festa de la Música Catalana, organizada por el Orfeó Català en 1911 —año en el que acaso consideró la posibilidad de trasladarse a Barcelona y escribir para *La vanguardia*, como le comenta Lluís Millet, fundador del Orfeó Català, en cartas de julio y agosto (Díaz y Galbis, 1996, vol. 1: 396-397)—; ejerció como mantenedor de los Jocs Florals barceloneses en 1918, colaboró en revistas y periódicos catalanistas y fue, por ejemplo, el único valenciano invitado a la reunión inicial de los trabajos para la confección del Cançoner Popular de Catalunya en 1922 (Vidal Lloret, 2016: 217). Sus continuos elogios de la vida cultural barcelonesa en comparación con las carencias valencianas le valieron otros reproches, aparte de los de Gil Sumbiela. Pero antes de su polémica con este periodista ya había dicho reiteradamente lo que pensaba:

la Atenas del Mediterráneo [ridícula definición de Valencia que estuvo de moda un tiempo y Chavarri criticó sin piedad], con su olímpico desdén hacia todo lo que vale, se queda sin oír nada, sin tener ganas de saber nada, viendo indiferente como a pocas horas de Valencia hay gentes cultas que pueden disfrutar las grandes emociones del arte. (Chavarri, 1903: 2).

Los reproches abstractos a la ciudad cobraban cuerpo en sus críticas a la actitud de sus paisanos. Así resumía en 1909 su vocación artística, apelando de nuevo a la dicotomía campo-vida natural/ciudad-vida artificial:

mis producciones musicales nacen de un profundo sentimiento, de un gran amor a mi país; y este amor es un culto que va derecho a lo íntimo de las cosas, sin tener en cuenta las personas, es decir, sin tener en cuenta las gentes urbanas, las de postiza sociabilidad, las de alma desviada por una educación oficinesca; gentes, en fin, que no pueden llamarse hijos de esta tierra en donde todavía nace la canción del sol cuando la trilla y la canción del agua en las acequias de márgenes floridos... Pues digo que ante la espléndida Naturaleza valenciana es donde he aprendido á escribir letras... y músicas» (Chavarri, 1909: 415)

El artículo que escribe en su condición de beneficiario de un premio concedido por el Orfeó Català tiene un previsible tono épico, donde reaparece su vena idealista, teñida aquí de una exaltación patriótica que también supone una interpretación del sentido de la fiesta y el premio:

en aquestes hores de decaïments interessats i d'espirituals deformacions, cal tenir franca alegria al veure 'ls artistes donar les seves creacions, filles de un desig digne de tots els respectes i encoratjaments : el desig de fer patria. Fer patria per l'Art es la més gran de les realitats possibles! Perquè passen gerarquies, i heroïsmes, i lluites, en lo humà, i sols queda la bellesa. I quan els sigles van minvant i esborren les hostilitats de pobles, i quan els grans canvis de societat s'obliden, i quan el acte de una ambició o de una cobdícia general acaba; quan guerrers i polítics, i les seves institucions, han quedat en el silenci etern, encara tornen a sortir obres de bellesa [...] Siguem, pues convençuts que, amb la fe en el nostre Art, serem lliures i farem patria. (Chavarri, 1911a: 11)

Por otra parte, a veces reconocía que no corrían buenos tiempos para el valencianismo, al menos tal y como él lo interpretaba, y ello afectaba directamente a la música: «ara som en temps d'eclipsi (qui sap si momentani) del sentiment caracteristic valencià, i per tot arreu la música i la poesia, també característiques, van desaparèixer.» (Chavarri, 1918: 217). Y un artículo particularmente sombrío escrito para la revista *Ritmo* de 1933 hace explícitas opiniones sobre la historia valenciana que no encontramos en otros sitios y que difícilmente volvería a manifestar más tarde.

Mientras la ciudad levantina se castellinizaba, el campo y la montaña permanecían bien valencianos, conservando sus tradiciones musicales, singularmente las tradiciones moriscas. [...] La ciudad, abierta a otras influencias (singularmente de aspecto político), era en cambio destinada a perder su alma característica [...] la muerte de los fueros, la invasión centralista, la nobleza nueva,

contribuían a aquel cambio de carácter. Luego, era en el siglo XIX la invasión napoleónica, las luchas interiores fueron debilitando la resistencia de focos musicales castizos. Cuando vino la paz de la Restauración alfonsina, se difundió por el país un elemento extraño: el «flamenquismo», es decir, el «cante jondo», no como emanación libre de un alma popular, sino como espectáculo. Ello contribuyó a derramar por todas partes lo que las gentes vulgares llamaban «estilo andaluz». (Chavarri, 1933b: 7)

Acaba el texto con una alusión a la música de bandas, presentada casi como una fatalidad provocada por el clima: «Nuestro clima es tan benigno que aleja a las gentes de las salas de conciertos [...] La música de bandas, música de aire libre, desorienta a la afición, por lo que a los matices del gran arte se refiere.» (Chavarri, 1933b: 7). Lo venía diciendo desde años atrás, como en un significativo artículo de síntesis para la revista *D'ací d'allà*, «La música valenciana», de 1918: «L'instint colorista, els dies clars i formosos, la bona temperatura que ací tenim, poden ésser considerats com els primers creadors d'aquesta mena de músiques.» (Chavarri, 1918: 219). En este mismo texto presenta la música de banda no como algo perjudicial, sino como algo más bien inocuo, casi extramusical y en todo caso extraartístico, a la manera de la *musique d'ameublement* de Satie o de la *elevator music*. «És la música que pot executar-se caminant, música d'aire lliure, de soroll i de festa. Amb ella es pot parlar mentre sona; ningú es destorba mútuament, ni el que parla ni el que toca, i fa bona companyia en les processons, en els *pasacalles* i en les traques.» (Chavarri, 1918: 219). ¿Está siendo irónico López-Chavarri? Imposible saberlo.

* * *

Hemos tratado de presentar el rico pensamiento musical de Eduardo López-Chavarri Marco al hilo de sus opiniones, diversas y cambiantes, pero finalmente siempre desconfiadas, sobre las bandas. Un pensamiento deudor de su tiempo y sus maestros, pero con énfasis propios y transmitido en un tono a veces irónico, a veces sarcástico y a veces fatalista. Como escribió su amigo Rusiñol (Rusiñol 1907: XIII): «En Chavarri és dels que veuen les idees pures, y las estima per la puresa; però el día que s'arrossegan, y la multitud s'en apodera, y les enfanga pel carrer, allavoras s'en aparta, y com que no té forsa per salvarles, s'allunya mitj rient de pena».

Bibliografía

- Allegra, Giovanni (1986): «Sobre la fortuna de Wagner en la España modernista: Los estudios críticos de primeros de siglo», en A. David Kossoff et al (eds.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*, Madrid: Istmo, vol. 1, 129-139.
- Anónimo (1903): «Círculo de Bellas Artes. Conferencia-concierto del Sr. Chavarri», *Las provincias*, 6 de abril: 2.
- Arrando i Mañez, Sergi (1997): «Introducció al fenomen de les bandes de música a les comarques valencianes», *Braçal*, nº 15, págs. 53-75.
- Asensi, Elvira (2010): *Música i societat. El fenomen de les bandes de música valencianes en la cultura del segle XIX i principi del XX* (tesis doctoral), Valencia: Universitat de València.
- Blasco, Francisco Javier (1896): *La música en Valencia. Apuntes históricos*. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez.
- Bordas, Cristina (2018): «La industria musical: mercado, tecnología, instrumentos», en el capítulo v de Juan José Carreras (ed.): *La música en España en el siglo XIX* (Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 5). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Cascudo, Teresa: «Adesso ci vuol altra cosa: primeros usos de los neologismos modernismo y modernista en el discurso periodístico sobre música en España (ca. 1890-1910)», *Revista de Musicología*, nº 2 (2017), pp. 513-541.
- Celma Valero, María Pilar (1993): «El modernismo visto por sus contemporáneos: las encuestas en las revistas de la época», en Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Society of Spanish and Spanish-American Studies: 25-38.
- Climent Barber, José (1989): *Historia de la música valenciana*. Valencia: Rivera Mota.
- Climent Barber, José (1989): *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia: Del Cenía al Segura, 1978.
- Díaz, Rafael y Vicente Galbis (1996): *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2

vols.

Dahlhaus, Carl: *La idea de la música absoluta*. Idea books, Barcelona, 1999.

Ferrando Morales, Àngel Lluís (2012): «Wagner a l'ombra: referències i context musical dins la narrativa d'Eduard López-Chavarri Marco», *Ítaca. Revista de Filologia*, 3: 253-289.

Galbis López, Vicente (1997): «Eduardo López-Chavarri Marco y las entidades culturales valencianas», *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 47: 377-392.

____ (1998): *La música escènica en València: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués* (tesis doctoral). Valencia: Universitat de València.

____ (2010): «La música nacionalista valenciana a través de los escritos de Eduardo López-Chavarri». *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, nº 16-17, págs. 75-94.

Galbis López, Vicente, y Rafael Díaz Gómez (1997): «Nuevas aportaciones sobre la figura de Eduardo López-Chavarri Marco en el conjunto de la música española», *Revista de musicología*, ISSN 0210-1459, Vol. 20, Nº 1, 1997 (Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España (I)), págs. 683-688.

____ (2006): «Lopez-Chavarri Marco, Eduardo», en *Diccionario de la Música Valenciana*, 2 vols., vol. 2, pp. 39-45.

Galiano-Díaz, Juan Carlos (2018): «En pro y en contra de las bandas de música: polémicas y repertorio en la revista *Harmonía* en 1920», en José Ignacio Suárez, Ramón Sobrino y María Encina Cortizo (eds.): *Música lírica y prensa en España (1868-1936). Ópera, drama lírico y zarzuela*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Gálvez Bellido, Bernardino (1933): «Musicografía», *Musicografía* nº 4, agosto 1933, p. 73-74.

Garcés, Vicente y otros (1934): «Nueva entidad musical», *Musicografía* nº 10, febrero 1934, p. 40.

Garcés, Vicente (1936): «Interessant cicle de música moderna valenciana», *Revista musical catalana*, nº 389, mayo de 1936, págs. 202-203.

Gil Sumbiela, Luis (1910): «Carta abierta. Sr. D. Eduardo López Chavarri», *Las provincias*, 2 de agosto, 2.

Gómez, José Antonio (2004): «“En la voz de nuestra música”. Tópicos identitarios en la Etnomusicología española», en *Sulcum sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Oviedo, Universidad de Oviedo: 973-1007.

Gullón, Ricardo (1980): *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona, Labor.

Ernesto Homs, «Ráfaga de primavera», *La Cataluña*, 11 de abril de 1908, p. 228).

Ibora, Josep (1987): «Narrativa i Modernisme. E. López Chavarri», en Rafael Alemany Ferrer (coord.): *Estudis de literatura catalana al País Valencià*, Universitat d'Alacant: 151-174.

Jiménez Molero, Andrés (2016): «Eduardo López-Chavarri Marco: intelectual completo valenciano», en Francisco Javier Pérez Rojas (ed.): *Del ocaso de los grandes maestros a la juventud artística valenciana (1912-1927)*, Valencia, Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad: 553-563.

Lichstszajn, Dochy (2004-2005): «El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell», *Recerca Musicològica*, XIV-XV: 301-323.

Litvak, Lily (1974): *El modernismo*, Madrid, Taurus.

Llobet lleó, Enrique (2012): *Recepción wagneriana en València: 1874-1914* (tesis doctoral), Valencia, Universitat de València.

López-Chavarri Andújar, Eduardo (1985): *Breviario de historia de la música valenciana*. Valencia: Editorial Piles.

____ (1992): *Compositores valencianos del siglo XX*. Valencia: Generalitat Valenciana.

López-Chavarri Andújar, Eduardo y José Doménech Part (1978): *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.

López-Chavarri Marco, Eduardo (1895): «Certamen musical. Impresiones», *La Correspondencia Alicantina* [?], 25 de julio [?] [original recortado y pegado en un álbum de textos de López-Chavarri, guardado en el Fondo Eduardo López-Chavarri de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. La cabecera no se conserva, la fecha está borrosa y las hemerotecas no disponen de ejemplares de este diario anteriores a 1897, por lo que no sabemos con seguridad dónde y cuándo se publicó].

____ (1896): «El certamen musical de la feria de julio», 20 de enero [recorte consultado en el Fondo López-Chavarri de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, caja 3, archivador 2.4. Fecha anotada a mano por el autor. Sin página. Aparecido en un periódico de Valencia sin identificar. El artículo se corta al final].

____ (1897): «Sr. D. Gedeón Bravo y Bis. Dilettanti», *Las provincias*, 28 de marzo [recorte consultado en el Fondo López-Chavarri de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, caja 3, archivador 2.4. Fecha anotada a mano por el autor. Sin página].

____ (1898): [Recensión sin título de Felipe Pedrell] «Estudio bio-bibliográfico destinado á preparar una edición completa de las obras del insigne maestro abulense Tomás Luis de Victoria», *Revista crítica de historia y literatura*, III, 1, enero: 257-269.

____ (1899): «A D. Próspero Edib», *Las provincias*, 28 de febrero: 2.

____ (1900a): «La educación musical», *Revista contemporánea*, CXVII, 15 de enero: 24-34.

____ (1900b): «Los libros de zarzuela», *Revista contemporánea*, CXVII, 30 de marzo: 622-629.

____ (1901): «El anillo del nibelungo», *Revista contemporánea*, CXXI, febrero-marzo: 365-386; 455-481; 615-640.

____ (1902a): «Para el concurso de Gente Vieja», *Gente vieja*, 48, 10 de abril: 1-2.

- ____ (1902b): «La música en la feria», *Las provincias*, 16 de agosto: 2.
- ____ (1902c): *El Anillo del Nibelungo*, Madrid: B. Rodríguez Serra.
- ____ (1903): «La actualidad artística», *Las provincias*, 27 de marzo: 2.
- ____ (1905a): «Als concerts», *Almanach de La Esquella de la Torratxa*, enero: 177-179.
- ____ (1905b): «Salón Sánchez-Ferrís. Primer concierto de “La Armonía”», *Las provincias*, 11 de noviembre: 2.
- ____ (1906a): «Música», *Las provincias*, nº extraordinario, 31 de mayo: 9.
- ____ (1906b): «Les escoles populars de música», *Revista Musical Catalana*, 31, julio: 132-135.
- ____ (1906c): «Les escoles populars de música», *Revista Musical Catalana*, 32, agosto: 151-154.
- ____ (1906d): «Les escoles populars de música», *Revista Musical Catalana*, 33, septiembre: 165-169.
- ____ (1906e): «Les escoles populars de música», *Revista Musical Catalana*, 34, octubre: 183-188.
- ____ (1906f): «Le répertoire des musiques d'harmonie», *Le guide musical*, vol. LII, 40, 7 de octubre: 617-618.
- ____ (1906g): «El traductor al lector», en Maurice Kufferath: *Músicos y filósofos*, Madrid: Viuda de Rodríguez Serra: 5-11.
- ____ (1908): «El corcó líric», *Papitu* 1, 25 de noviembre: 6-7
- ____ (1909): «Escuchando mis obras», *La Cataluña*, 92, 3 de julio: 415-416
- ____ (1910a): «Certamen musical», *Las provincias*, 30 de julio: 1.
- ____ (1910b): «Certamen musical. Segundo día», *Las provincias*, 31 de julio: 1.
- ____ (1910c): «Música y músicas (Después de un Certamen). I», *Las provincias*, 3 de agosto: 1.
- ____ (1910d): «Música y músicas (Después de un Certamen). II», *Las provincias*, 5 de agosto: 1.
- ____ (1911a): «Discurs de gracies», *Revista Musical Catalana*, enero: 10-12.
- ____ (1911b): «Crónicas cortas. El cólera musical o ¡Señor alcalde...!», *Las provincias*, 27 de julio: 1.
- ____ (1913a): «¿La música moderna carece de melodía?», *Revista Musical*, 4, abril: 85-86.
- ____ (1913b): «Ópera, teatro y público», *Las provincias*, 18 de mayo: 1
- ____ (1913c): «Certamen musical», *Las provincias*, 1 de agosto: 1.
- ____ (1913d): «Croquis de Tetuán. Música mora y música europea», *Revista Musical*, 11, noviembre: 248-251.
- ____ (1914-1916): *Historia de la música*, Barcelona: Hijos de Paluzie editores, 1914 (t. I), 1916 (t. II).
- ____ (1915): «Teatro y música españoles», *Revista musical hispano-americana*, nº 16, mayo-junio: 1.
- ____ (1916): «El romanticismo en la música», *Revista musical hispanoamericana*, febrero: 6-7.
- ____ (1917): «Des de Valencia», *Revista musical matalana*, 164-65, agosto-septiembre: 211-212.
- ____ (1918): «La música valenciana», *D'ací d'allà*, vol. 2, 9, septiembre: 217-219.
- ____ (1920): «Certamen musical», 3 de agosto: 5.
- ____ (1922): «La incomprensió vers Pedrell», *Revista musical catalana*, septiembre-octubre, 225-226: 230-231.
- ____ (1923): «El concurso de bandas civiles. Segundo día» *Las provincias*, 3 de agosto: 2.
- ____ (1927): «El certamen musical», *Las provincias*, 3 de agosto: 3.
- ____ (1928): «De las posibilidades de las bandas», *Boletín musical dedicado a las bandas de música*, 3: 1-2.
- López-Chavarri Marco, Eduardo (1929): «El certamen musical de bandas civiles», *Las provincias*, 6 de agosto: 3.
- ____ (1930): «El certamen musical. Segundo día», *Las provincias*, 23 de julio: 3.
- ____ (1933a): «La música valenciana», *Ritmo*, 66, marzo: 6-8.
- ____ (1933b): «El ideal de un progreso en la música de conjunto», *Musicografía* nº 1, mayo 1933: 5.
- Marcos y Mas, Juan: *Tratados en compendio de educación musical e instrumentación de banda*. Albacete: Imprenta y librería de Sebastián Ruiz, 1889.
- Martínez del Fresno, Beatriz (1990): «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas», en Emilio Casares y Carlos Villanueva (coords.), *De musica hispana et aliis: micelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J. en su 65 cumpleaños*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, vol. 2: 351-397.
- ____ (1991-92): «Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez», *Recerca Musicològica* XI-XII, págs. 363-388.
- Marco García, Antonio (1992): «El modernisme, heredero de la estética romántica. A propósito de dos cartas de Santiago Rusiñol a Víctor Balaguer», *Anales de Literatura Española*, núm. 8 (1992), 8: 133-156.
- Martínez del Fresno, Beatriz (1998): «La revista *Harmonía* (Madrid, 1916-1959), editora de música para banda», en Xosé Aviñoa (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 223-266.
- Pérez Moragón, Francesc (1983): «Introducció», en Eduard López-Chavarri: *Proses de viatge*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- Pedrell, Felipe (1903): *Orientaciones (1892-1902)*, París, Librería Paul Ollendorff.
- ____ (1911): *Jornadas de arte (1841-1891)*, París, Librería Paul Ollendorff.
- Orientaciones (1892-1902)* Librería Paul Ollendorff | 1903.
- Cancionero musical popular español*. 4 vols. Valls: Eduardo Castells.
- Pérez Zalduondo, Gemma (2006): «Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y primer franquismo», *Quintana*, 5: 145-156.
- Pérez Zalduondo, Gemma (1993): *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Tesis

- Univ. de Granada. Departamento de Historia del Arte y Música. Leída en junio de 1993. URI: <http://hdl.handle.net/10481/4427>
- Polanco Olmos, Rafael (2009): *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*. Valencia: Universitat de València
- Ruiz Cerveró, Alfredo (2011): *Una historia irreplicable en el mundo musical. Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia*. Valencia: Editorial Piles.
- Ruiz de Lihory, José (1903): *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech
- Rusiñol, Santiago (1895): *Festa modernista del certamen literari celebrat a Sitges el 4 de novembre de 1894*, Barcelona: Tipografía «L'Avenç».
- ____ (1907): «Al lector», en Eduardo López-Chavarri Marco: *Cuentos líricos*, Valencia: Federico Doménech: IX-XV.
- Sánchez de Andrés, Leticia (2007): «Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles», *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 13: 65-112.
- Sancho García, Manuel (2003): *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)* (tesis doctoral), Valencia: Universitat de València.
- Simbor, Vicent (1987): «Sobre la narrativa modernista valenciana: Eduard López Chavarri», *Caplletra: Revista Internacional de Filologia*, 2, primavera: 101-113.
- Subirá, José (1933a): «Lo que pienso del arte actual», *Musicografía* n° 1, mayo 1933, pp. 3-5.
- Subirá, José (1933b): «Caleidoscopio o batiburrillo musical», *Musicografía* n° 8, diciembre 1933, pp. 171-175.
- Valentín, Alberto: «Desarrollo de las Bandas civiles de Música y reconocimiento de la relevante personalidad de su director», *Ritmo*, n° 182, diciembre 1944, ps. 20-21.
- Vega, Emilio (1934): «La Banda Republicana en el Festival de Músicas militares extranjeras en París», *Musicografía*, 10, febrero: 31-33.
- Vidal Lloret, Vicent (2016): *Autors, institucions i tendències en la literatura popular valenciana (1873-1975)* (tesis doctoral), Alicante, Universitat d'Alacant, s/f.

Jorge García

garcia_jor@gva.es

Jorge García nació en 1961 en Valencia. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia y Máster de Música por la Universidad Politécnica de Valencia. Desde 1990 y hasta la actualidad trabaja para la Generalitat Valenciana en el ámbito de las publicaciones, la documentación y la gestión del patrimonio musical. Es coautor de varios libros y ha comisariado exposiciones sobre temas musicales. También ha publicado artículos sobre la edición musical y la historia de la documentación musical, y ha sido presidente de la Asociación Española de Documentación Musical. Actualmente coordina el programa “Música a la llum”, patrocinado por Bankia, para la descripción y recuperación del patrimonio cultural de las bandas de música.

Cita recomendada

García, Jorge. 2019. «Diletantismo rural». El pensamiento de Eduardo López-Chavarri en sus objeciones a la música de bandas»: *Quadrivium, -Revista Digital de Musicología* 10 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].